

デンマークから遠く離れて／デンマーク映画のある種の傾向と日本におけるその受容

西村 安弘

映像学科

Loin du Danmark: A Certain Tendency in Danish Cinema and its Acceptance in Japan

NISHIMURA Yasuhiro

Department of Imaging Art

(Received November 12, 2002 ; Accepted January 18, 2003)

0. はじめに

本稿は、サイレント時代から現代に到るデンマーク映画が、日本において如何に理解され、或いは誤解されながら受容されて来たかを歴史的に辿ると同時に、デンマーク映画に現れた、必ずしも国民性に収斂されないある種の傾向を素描したものである。イタリア映画を対象に同様の問題を調査した三つの論考―「田中純一郎から吉山旭光へ／日本における外国映画の受容史の視点から」(註1)「日本におけるイタリア映画の受容／吉山旭光の批評を通して」(註2)「遠い響き／日本におけるイタリア映画の受容」(註3)―を引き継ぎながら、異文化間コミュニケーションに纏わる自己投影の問題を浮き彫りにすることが、ここでの課題となるだろう。

1. 日本におけるデンマーク映画の受容： 史的概観（1910年代～1980年代）

1911年頃から1916、7年頃まで、フランスやイタリアと並んで、デンマークは映画先進国として極東の日本でもかなりよく知られていた。この時期は、初期映画から古典的な映画への移行がほぼ完成する時期に当たると同時に、第一次世界大戦を契機にアメリカ映画がヨーロッパ映画から覇権を奪取する転換期でもあった。

我々が記録で確認出来る限り、最初に輸入されたデンマーク映画は、1911年に本郷春木町の第五福宝館で公開されたアウグスト・ブロムの『ハムレット』Hamlet (1910) である。前年には、イタリアのチネス社による『ハムレット』Amleto (1908) が公開されており、日本で最初の映画評論家と言われる吉山旭光はチネス社版と比較しながら、クロネンベルグ城でロケーションされたことを指摘し、プロットがシェイクスピアの原作により

忠実であると評している。(註4)

サイレント時代のデンマーク映画の中で最も有名だったのは、恐らく1916年に帝国劇場で封切られた同じくブロムの『アトランチス』Atlantis (1913) であろう。日本では6巻の短縮版での公開だったが、その半分は映画収集家の小宮登美次郎の手で、戦火による焼失から守られ、現在は東京国立近代美術館フィルムセンターに収蔵されている。(註5)

『ハムレット』や『アトランチス』を製作したノルディスク社の名前は、地球の上に白熊が立ったトレード・マークと共に、当時の映画ファンにはお馴染みであった。アスタ・ニールセンを筆頭に、エミーリエ・サンノムやリリ・ベックなど、妖艶なデンマーク女優の人気も高かったが、その一方、映画監督という職業はまだ知名度が低かった。デビュー作の『密書』Det hemmelighedsfulde X (1914) が、同年に封切られているものの、ベンヤミン・クリステンセンの名前は、専らハリウッドの恐怖映画の監督として記憶されることになった。

過去から現在まで、日本で最も高く評価されたデンマークの監督は、間違いなくカール・ドライヤーであろう。しかしながら、彼がデンマーク国外で手がけた『裁かるジャンヌ』La Passion de Jeanne d'Arc (1928) や『吸血鬼』Vampyr (1932) は、比較的よく知られている一方、母国で発表した純粋なデンマーク映画としては、長らく『あるじ』Du skal ære din hustru (1925) が公開されただけであった。戦後の代表作『奇跡』Ordet (1955) が遅ればせながら岩波ホールで上映されたのは、ようやく1979年のことである。

サイレント時代に輸入されたデンマーク映画は、英語題名で紹介されたものが多く、恐らくその多くは英語字

幕版で上映されていた。トーキー映画が本格的に実用化された時には、日本では吹き替え版に代わって、字幕スーパー付きの原語版での上映が慣習となった。従って、トーキー時代を向かえたデンマーク映画が興行形態の変化によって極端な不利益を蒙ったとは言えないが、映画産業自体の落ち込みによって、日本では急速にデンマーク映画は忘れられて行った。

第2次世界大戦後、ヨーハン・ヤコブスの『都会の旋律』Otte Akkorder (1944) と『姿なき軍隊』Den usynlige hær (1945) がいち早く公開されたが、スカンダラスな話題を集めたのは、出産シーンのあるラウ・ラウリツェンとアリス・オフレデリックスの『私は子供が欲しい』Vi vil Ha'et Barn (1949) であった。

1960年代から1970年代にかけて、ヘニング・カールセンの『花卉が濡れるとき』Mennesker mødes og sød musik opstår i hjertet (1967) やガブリエル・アクセルの『性歴2000年』Mek Kærling Hilsen (1972) などによって、スウェーデンと共に、デンマークはセックス映画の先進国と見なされるようになったが、良識的な観客からは黙殺されてしまった。日本の憲法では、検閲が禁止されているにも拘らず、外国映画に対しては、財務省（旧大蔵省）の税関と映画業界の自主規制団体である映倫の2重の検閲が存在している。ヘンリー・ミラーの小説を映画化したイェンス・ヨーゲン・トールスンの『ヘンリー・ミラーの性生活／クリシーの静かな日々』Quiet Days in Clichy (1970) は、画面修正の技術をあれこれ凝らしたことで有名になった。（因みに日本では、ハード・コア描写が公認されていないので、大島渚の『愛のコリーダ』L'Empire des sens (1976) は、未だにオリジナル版が公開されていない。）

1980年代後半になると、＜バブル経済＞の影響の下に、映画やビデオ・ソフトの買い付けに走る企業が続出、絶頂期の1989年には525本の外国映画が輸入された。デンマーク映画では、H・カールセンの『黄金の肉体／ゴージャンの夢』Wolf at the Door (1986) やアストリッド・ヘニング＝イェンセンの『アーリー・スプリング』Barndommens Gade (1986)、ガブリエル・アクセルの『バベットの晩餐会』Babettes gæstebud (1988) などのヴェテラン監督の作品に混じって、ラース・フォン・トリアの『エレメント・オブ・クライム』Forbrydelsens Element (1984) とビレ・アウグストの『ペレ』Pelle Erobreren (1987) など、現代デンマーク映画を牽引する若い才能も紹介され始めた。

2. 1990年代以降のデンマーク映画

デンマーク映画が世界の注目を再び集めるようになって

た1990年代以降、日本で公開されたデンマーク映画及びデンマーク人監督の映画は、以下のように、20本を超えた。

1991年

『追想のワルツ』Dansen med Regitze (1989)

『EMMA』Skyggen af Emma (1988)

『鳥たちの戦争』War of the Birds (1990)

『天国への300マイル』300 mil til himlen (1989)

1992年

『ヴァルビイの奇跡』Mirakret i Valby (1989)

『マリアの泉』Himmel og helvede (1988)

『ヨーロッパ』Europa (1991)

1993年

『愛の風景』Den Goda Viljan (1992)

1994年

『愛と精霊の家』Åndernes hus/House of the Sprits (1993)

1995年

『キングダム』Riget (1994)

1996年

『モルグ』Nattevagten (1994)

1997年

『奇跡の海』Breaking the Waves (1996)

『エピソード』Epidemic (1987)

1998年

『キングダム2』Riget 2 (1994)

『ナイトウォッチ』Nightwatch (1996)

1999年

『セレブレーション』The Celebration (1998)

『レ・ミゼラブル』Les Misérables (1999)

2000年

『ミフネ』Mifunes sidste sang (1999)

『マイ・リトル・ガーデン』Øen i Fugelgaden/The Island of Bird Street (1997)

『ボゼスト／狂血』Besat/Possessed (1999)

『ウェブマスター』Skyggen/Webmaster (1998)

『ダンサー・イン・ザ・ダーク』Dancer in the Dark (1999)

2001年

『ゼイ・イート・ドッグス』I Kina spiser de hunde (1999)

『フォーリン・フィールズ』På fremmed mark (1998)

『キング・イズ・アライブ』The King Is Alive (2000)

『イディオッツ』The Idiots (1998)

『デュカネ／小さな潜水夫』Dykkerne (2000)

『とび★うおーず』Hjælp! Jeg er en fisk (2000)

この10年の間に輸入されたデンマーク映画は、SFやホラー、犯罪映画といったジャンル映画に分類されるものか、カンヌ映画祭や米アカデミー賞を賑わした作家性の濃厚な芸術映画であった。サイレント時代のデンマーク映画が、デンマーク様式と呼べるような独自のスタイルを確立していたのは有名だが、90年代のそれは、アメリカの西部劇や日本の時代劇のように、デンマークの風土や歴史と強固に結び付いていないように思われる。(オーレ・ボルネダルの犯罪ミステリー映画『モルグ』が、ユアン・マクレガー主演の米映画『ナイトウォッチ』としてリメイクされたのは、その証拠である。)一方、芸術映画を代表する映画作家としては、オーソドックな語り口を好むビレ・アウグストと、屢々実験的な試みを好むラース・フォン・トリアが上げられるが、そうした作風の違いにも関わらず、国際市場を目指して、屢々英語の作品を発表している点で共通している。

マーティン・A・ネクセの小説を映画化した『ペレ』(1987)は、デンマークの農場へ移って来たスウェーデン人親子を描いている。しかしながら、大多数の日本人観客には、デンマークとスウェーデンの国民性の対比よりも、地主と小作人といった歴史的で階級的な対比の方が理解しやすかっただろう。1960年代におけるティーンエイジャーの風俗を素描したアウグストの旧作『子供たちの城』Zappa (1983)と『ツイスト&シャウト』Tro, håb og kærlighed (1984)は、『ペレ』と同年に公開されたが、大林宣彦が『青春デンデケデケデ』(1993)の中で、ベンチャーズでエレキ・ギターと性に目覚めた日本の高校生を描いたように、ロックン・ロールのバンドに憧れる若者は、世界的な現象であった。(同じように、コペンハーゲンに生きる10代の少女の青春を描いた『マリアの泉』(1988)の最後で、学生と警官の衝突がやや唐突に置かれることで、1960年代末という時代設定が明確に示されるが、日米安保条約を巡る騒乱を経験した日本人には、ある種の共通体験として理解されるであろう。)『ペレ』以降の『愛の風景』、『愛と聖霊の家』、『レ・ミゼラブル』は、国際的な合作で、物語の舞台もデンマークをはみ出しているし、ペーター・ヘーグの小説に基づく日本未公開の「ズミラの雪の感覚」Frøken Smillas fornemmelse for sne (1996)も、グリーンランドを舞台にしている。

『エレメント・オブ・クライム』(1984)が日本に紹介された時、デンマークに留学経験のある映画史家の小松弘は、この作品を「デンマーク映画ではないデンマーク映画」と評した。(註7)アメリカのフィルム・ノワールの強い影響を受けつつ、英語で撮影され、デンマーク

の実験映画の伝統とはかけ離れていたからである。一体に風土や歴史を忠実に再現することを志向するアウグストに対し、トリアの作品で描かれる世界は、多かれ少なかれ彼のイマジネーションによって歪められている。第二次世界大戦後のドイツを舞台にしながら、アメリカ人の車掌見習(ジャン＝マルク・パール)を主人公にした『ヨーロッパ』も、いまだ嘗てどこにも存在したことの無い空間を創出している。最も汚辱にまみれた者こそが聖なる者であるという奇跡を題材にしつつ、英語で撮影された『奇跡の海』は、手持ちのビデオ・カメラを用いることで、ドグマ95の10か条の純潔の誓いを予見するものであった。ドグマ95の第3作として発表された『イディオッツ』は、福祉国家と見なされているデンマーク社会における欺瞞と独善に批判の矢を向けたもので、デンマーク語で撮影されたが、正式題名には英語が採用されている。この映画に登場する若者たちが、新しい共同体を夢想し、伝統的なデンマークの家族社会から浮き上がっていることこそ重要であろう。ドグマ95の純潔の誓いは、ドミナントな映画制作に反対するある種のマニフェストに他ならないが、必ずしもハリウッド映画との対立を意図している訳ではない。例えばドグマが拒否する人工的な照明は、スタジオ・システムに依拠した殆どあらゆる映画で使われて来たものである。その反面、ドグマの運動自体は、デンマーク映画の独自性を標榜するといった性質のもではなく、ジャン＝マルク・パールの『ラヴァーズ』Lovers (1999)やハーモニー・コリンの『ジュリアン』Julien Donkey Boy (1999)のように、国際的な連帯を求めて拡散しつつある。

トリアの最新作『ダンサー・イン・ザ・ダーク』は、ビデオ・カメラの積極的な利用などの点で、ドグマ95を踏襲すると同時に、ミュージカル映画を志向する点において、ハリウッド映画へのオマージュを表明したハイブリッドな作品といえるだろう。しかも、日本における『ダンサー・イン・ザ・ダーク』の興行的成功は、デンマーク映画の受容史の上でも極めて特異な例外だった。この成功の要因としては、第一に、この映画を配給した松竹の経営事情があり、第二に、この映画の内容と形式が若年層と中高年層を吸引するものであったことが指摘出来るだろう。

日本においては従来、映画の製作・配給・興行を占有する三つのメジャー会社(東宝、松竹、東映)によるブロック・ブッキングが存在した。ところが、多年の業績不振に加えて、1995年になって、大船撮影所内に開業したテーマパーク鎌倉シネマワールドが失敗、1969年以来連綿と続いた人気シリーズ『男はつらいよ』が、渥美清の死によって同年公開の第47作で終焉を迎えた。経営不

振の肩代わりに、松竹は本社ビル及び同撮影所を売却した上に、邦画系の興行網を廃止すると同時に、洋画系の配給業務を担当していた子会社の松竹富士を解散、松竹本社が邦画、洋画の区別なく配給・興行することになった。立地条件の悪い映画館を抱える松竹は、米メジャー会社の有力作品を東宝に奪われがちであったが、邦画抜きの番組編成で更に苦戦を強いられることになった。1999年のクリスマス・シーズンには、ジュゼッペ・トルナトーレの『海の上のピアニスト』La legenda del pianista sull'oceano (1998) を松竹のチェーンで封切り、好成績を納めたが、これは本国のミラノでは100名ほどの小劇場で上映されたものであり、松竹の苦肉の策が功を奏した結果になった。『ダンサー・イン・ザ・ダーク』の公開された2000年の同シーズンには、松竹はロジャー・ドナルドソンの『13デイズ』Thirteen Days (2000) をメインに、マーティン・キャンベルの『バーティカル・リミット』Vertical Limit (2000) を出した。同時期の東宝チェーンでは、ロバート・ゼメキスの『ホワット・ライズ・ビニース』What Lies Beneath (2000)、ロジャー・スポティスウッドの『シックス・デイ』The Sixth Day (2000)、ラルフ・ゾンダグとエリック・ライタンの『ダーナソー』Dinosaur (2000) が上映された。(邦画系では、東宝と東映の新作も封切られたが、それについてはここで言及しない。) 結果的に見ると、ブロック・バスターのヒットはなく、『バーティカル・リミット』、『13デイズ』、『ダイナソー』がまずまずの成績をおさめ、『ダンサー・イン・ザ・ダーク』がその後に続き、『6デイズ』は期待外れ、『ホワット・ライズ・ビニース』は惨敗といった成績であった。ところが、新年を向かえ、他の作品が観客動員数を落として行ったのに対し、老若男女を集めた『ダンサー・イン・ザ・ダーク』は、1月13、14日及び20、21日のウィークエンドには、ついにトップに立ち、最終的には25億円の興行収入が見込まれている。(註7)

従来のトリア作品は、インディペンデントの配給会社が手がけたために、アート・シアターでの単館ロードショーの形態を採って来た。極めて作家性の強いトリアには、熱心な固定ファン層があったものの、一般観客にまでは馴染まなかった。アメリカの架空の町を舞台にした『ダンサー・イン・ザ・ダーク』は、古風とも言えるメロドラマ的な物語内容を手持ちのカメラによるアマチュア的な不安定なフレーミングでおさめて行く『奇跡の海』の手法を発展させたものである。歌手のビョークや『シェルブールの雨傘』Les Parapluies de Cherbourg (1964) のカトリーヌ・ドヌーヴの起用は、ヒロインがアメリカのミュージカル映画のファンであるという設定に加えて、

トリア自身がこのジャンルの熱心なファンであることを表明している。また、ビョークの音楽ファンである若い世代は、ミュージック・ビデオを楽しむ感覚で、実験的な手法を受け入れているように思われる一方、目の不自由なシングル・マザーが我が身を犠牲にして息子の失明を救うといったこの映画のプロットは、サイレント時代から繰り返し取り上げられて来た〈母ものメロドラマ〉の典型であり、そこが中高年層の紅涙を絞ったと言えよう。このジャンルで特に有名なのは、ヘンリー・キングの『ステラ・ダラス』Stella Dalas (1925) であり、日本映画ではそれを新派メロドラマと融合して来たという伝統があるからである。しかしながら、残念なことには、『ダンサー・イン・ザ・ダーク』の成功は、トリア作品の大衆的な認知度を高めることはなく、引き続き公開された『イディオッツ』は、一部の批評的好意を集めるのに留まった。

3. 日本におけるデンマークのイメージと デンマーク映画の国民性の欠如

知っているデンマーク人の名前を尋ねられれば、恐らく多くの日本人は、作家のH・C・アンデルセンの名前をあげることだろう。セーレン・キルケゴールの哲学書の読者は限られてしまうが、アンデルセンの童話は両親や教師から読んで聞かされ、幼年期の記憶と渾然一体となっているからである。こうした知名度を日本の映画会社やTV局が放っておくはずもなく、ウォルト・ディズニーに倣って、アンデルセンの物語はアニメーションとして何度もリメイクされた。その結果、ある製パン会社は、アンデルセンの最も有名な童話から店名を「リトル・マーメイド」と名付けているくらいである。加えて、スーパーマーケットにいったら、デンマーク製のチーズが並んでいるので、普通の日本人にとって、デンマークが〈農業の盛んな西欧の先進国 Western developed agricultural country〉であるという、曖昧なナショナル・イメージが流通しているように思われる。(30年前のセックス映画を記憶している世代には、〈性的に進んだ sexual developed〉国と印象付けられているかも知れない。) アンデルセンに次いで親しまれているのは、小説「アフリカの日々」が『愛と哀しみの果て』Out of Africa (1985) としてハリウッドで映画化され、アカデミー作品賞に輝いたイサク・ディーネセンであろう。「バベットの晩餐会」の原作者でもあるディーネセンは、ポーランド人のジョゼフ・コンラッドが英語で執筆したように、デンマーク人でありながら、デンマーク語のみならず、英語でも著作を発表した。従って、ケニアにおける農場体験を反映させた「アフリカの日々」は、19世紀から20

世紀にかけてのイギリス文学、ロバート・ルイス・スティーブンスン、ヘンリー・ライダー・ハガード、ラドヤード・キプリング、W・H・ハドソン、W・サマセット・モーム、ジョージ・オーウェル、E・M・フォスターなど、海外植民地での体験を下敷きにした帝国主義時代の英文学にも連なっている。「アフリカの日々」も「バベットの晩餐会」も、故郷を離れ、異国で暮らす女性をヒロインにしている。パリ・コンミューンのために、パリからノルウェーに亡命したバベットは、ケニアの農園の女主人であったディーネセンとは、各々が所属する社会階級から見ると、随分かけ離れているようにも思われる。しかしながら、パリの食文化を至高のものと確信し、その料理人としての技量を誇りにするバベットは、キクユ族の若者に西欧料理の奥義を身につけさせようとする女主人と表裏の関係にあるのだろう。ディーネセンの世界には、「倫理的な生活と美的な生活、北欧文化と南欧文化、プロテスタントとカトリック、貴族階級とブルジョワジーとプロレタリアートの対立、対照と共存、つまりヨーロッパの伝統がまるごと織り込まれている」（註8）のであり、国境を越えて外国へ進出しようとする、デンマーク映画のある種の傾向とも無関係とは言えないだろう。

1990年代以降、日本に輸入されるデンマーク映画は、一定数を確保しているものの、失業問題や若者風俗（ロックとドラッグ）をシニカルに捉えた同時期のイギリス映画の人気に拮抗するには至っていない。本当のところ、デンマーク学の専門家を除いて、我々日本人の大半は現代デンマークの社会やその文化については、ほんの僅かなことしか知らないし、少なくとも、デンマークとは遠く離れた我々にとって、最近のデンマーク映画はその社会背景や伝統文化について、至極曖昧なことしか語っていないように思われる。サイレント時代の巨匠であるドライヤーやクリステンセンが国外へ脱出したのは、デンマーク映画が優秀な人材を輩出して来たことの証明でもあったが、現代デンマーク映画を代表すると目するアウグストやトリアも、屢々活動の場を国外に求め、非デンマーク人の俳優を起用し、英語発声の作品を発表している。こうした国際的な合作映画のシステムは、彼らの作家性までも剥奪しているとは言えないが、物語内容上の舞台が国外に求められたりすることによって、国民性は後退せざるを得ないと言えよう。（ジャック・フェデーの『外人部隊』Le grand Jeu (1934)、ジュリアン・デュヴィヴィエの『白き処女地』Maria Chapdelaine (1934) や『望郷』Pepe-le-Moko (1937) などの詩的リアリズム映画が、北アフリカやカナダといった植民地を舞台とすることで、30年代のフランス社会の閉塞感を投影していたのとは対照的である。これらの映画では、フランス人

の俳優がフランス語を話しているからである。）（註9）

ところで、サイレント映画の時代において、アウグスト・ブロムが「ロビンソン・クルーソー」Robinson Crusoe (1910) を、A・W・サンドベアが「大いなる遺産」Store forventninger/Great Expectation (1921)、「デイヴィッド・カパーフィールド」David Copperfield (1922)、「ちいさなドリット」Little Drrit (1924) を発表しているが、こうした著名な英文学の映画化は、デンマーク映画に固有な現象ではない。同時期に世界市場で流通したイタリア映画においても、ダニエル・デフォアの同小説がアンブロジオ社によって「遭難者」Il naufrago (1909) となり、チャールズ・ディケンズの「オリヴァー・トウィスト」Oliver Twist がチネス社によって「ある孤児の物語」Storia di un orfano (1911) となっている。映画の先進国にとって、世界市場で勝ち残るためには、著名な文学作品の映画化は必須の要件であり、なかでも20世紀初頭までの海外植民地の獲得競争で最大の勝者であるイギリスの文学作品は、多くの映画会社にとって格好の素材であったからである。

スペインを破って覇権を握ったイギリスと比較した場合、デンマークの帝国主義は立ち遅れたと言えるだろうが、「ロビンソン・クルーソー」以来、西欧諸国の植民地主義的想像力は、〈ロビンソナーダ Robinsonada〉と呼ばれる、主人公が難破して無人島に漂着する物語群と密接に結び付いた。（この無人島が将来の植民地となる。）1704年から1709年の間に、チリ西方のファン・フェルナンデス島に置き去りにされたアレクサンダー・セルカーの実話を下敷きにしたとされる「ロビンソン・クルーソー」は、R・L・スティーヴンスンの「宝島」やヨハン・ウィースの「スイスの家族ロビンソン」、ジュール・ヴェルヌの「神秘の島」などのプロトタイプとなり、数多くの映画に格好の題材を提供した。（註10）ブロムの「ロビンソン・クルーソー」は、デンマーク映画が、こうした植民地主義的想像力と無縁ではないことを示しているし、タイタニック号の沈没をヒントにした『アトランチス』が、ヨーロッパから新大陸へ向かう航海を描いている以上、〈難破船もの ship-wrecked story〉が〈ロビンソナーダ〉に隣接するジャンルであると見なすことも可能であろう。

近年のデンマーク映画の中でも、チェコ系アメリカ移民の母親を描いた『ダンサー・インザ・ダーク』を始め、『ボゼスト／狂血』や『フォーリン・フィールド』でも、主人公は生まれ育った故郷を離れてしまう。『ウェブマスター』で扱われるコンピューター・ネットワーク上には、仮想空間と呼ばれるように空間概念があるにも関わらず、国境がないことが特徴になっている。とりわけ、

〈ロビンソナーダ〉と緊密な関係にあるのが、セーレン・クラウ＝ヤコブセンの『マイ・リトル・ガーデン』と、クリスティアン・レヴリングの『キング・イズ・アライヴ』であろう。

ウリ・オルレブの同名小説を映画化した『マイ・リトル・ガーデン』は、ドイツがポーランドへ侵攻した第二次世界大戦中におけるユダヤ人少年の過酷な体験を描いている。ナチスの強制連行を逃れたアレックスは、無人となったゲットーに身を潜め、サヴァイヴァル生活を余儀なくされる。「ロビンソン・クルーソー」を愛読する少年は、手製の縄梯子を使って、階段のない倒壊寸前の建物の一角に隠れ家を作る。そして、ロビンソンが食人族からフライデーを救ったように、ポーランド人の抵抗組織に属する二人をナチスから救うのである。この映画では、ユダヤ人の弾圧が、〈ロビンソナーダ〉という冒険小説の形式を借りながら、物語られているのである。

ドグマ95の一篇である『キング・イズ・アライヴ』は、飛行機の故障のため、バスで移動中の旅行者が、砂漠で立ち往生してしまうという典型的な〈ロビンソナーダ〉の説話構造を採用している。登場人物がイギリス人やアメリカ人、フランス人など多国籍にわたっているのは、(一般には「十五少年漂流記」として知られる) J・ヴェルヌの「二年間の休暇」などと同じであり、英語を話す黒人運転手が含まれることで、階級差や人種の問題が投影され易くなっている。ところが、ひたすら救援を待つ間に、彼らはシェイクスピアの「リア王」を演じるのである。なぜシェイクスピアなのか、なぜ「リア王」なのかは、監督に向けられる最大の疑問であろうが、イギリス文学と植民地主義との関係を考慮すれば、〈ロビンソナーダ〉に「リア王」を付加することは、それ程不思議なことではないだろう。(註11)

4. 結びに代えて

近年の EU 諸国における映画政策が示しているように、世界市場を席巻しているハリウッド映画に対抗し、自国の映画文化を守ると標榜することは、暗黙の裡に、映画に国民性の反映を期待していると理解することが出来る。しかしながら、そもそも、一本の映画が製作される過程において、その内容や形式が製作会社の国籍にのみ縛られているとは限らないだろう。しかも、近代的な国民国家の形成が、国内に存在するマイナリティーを不当に無視したり、時には彼らを圧迫して来たことは既によく知られているようになった。『キング・イズ・アライヴ』では、唯一英語を理解しない先住民が、目撃者であると同時に語り手であるように描かれているが、現実には映画を通して何かを語る機会が、彼らに与えられることは

極めて稀なことであったのである。エキゾティズム(エドワード・I・サイードに倣えば、オリエンタリズムと呼んでもいい)とは、屢々誤った先入観の産物であるし、外貨獲得の為に、輸出用の映画が極端にそうしたエキゾティズムを強調することもあるだろう。しかしながら、現代デンマーク映画の特徴の一つは、その地域性を強調することよりも、西欧諸国の伝統や文化と連帯しようとする傾向にあるように思われる。

註

(註1) 『日本映画史探訪4／映画への思い』、田中純一郎記念第四回日本映画史フェスティバル実行委員会、2001年、169-171頁。

(註2) 『東京工芸大学芸術学部紀要』、第8号、2002年、13-17頁。

(註3) 『イタリア映画大回顧展』、朝日新聞社、2001年、177-185頁。

(註4) 吉山旭光「活動寫眞の『ハムレット』」(『歌舞伎』、1911年6月号、73-85頁。)

(註5) 『フィルムセンター』89号、東京国立近代美術館フィルムセンター、1991年、80-83頁。

(註6) 小松弘「デンマーク映画小史」(『エレメント・オブ・クラ임』、ユーロスペース、1987年、37-50頁。)

(註7) 「トピック・ジャーナル」(『キネマ旬報』、2001年3月上旬、1327号、147頁。)

なお、日本における外国映画の興行収入ベスト15(2001年度)は、以下の通りだった。

1 『A.I.』	97億円
2 『パール・ハーバー』	69億円
3 『ジュラシック・パーク3』	52億円
4 『ダイナソー』	50億円
5 『猿の惑星』	48億円
6 『ハンニバル』	46億円
7 『パーティカル・リミット』	40億円
8 『ハムナプトラ2／黄金のピラミッド』	37億円
9 『キャスト・アウェイ』	33億円
10 『アンブレカブル』	29億5000万円
11 『トゥーム・レイダー』	27億円
12 『ザ・メキシカン』	26億円
13 『ダンサー・イン・ザ・ダーク』	24億円
14 『ブリジット・ジョーンズの日記』	23億円
15 『102』	19億円

(『キネマ旬報』2002年、2月上旬号、146頁。)

(註8) イサク・ディーネセン『バベットの晩餐会』榊田啓介訳、筑摩書房、1992年、235頁。

(註9) Cf. Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding and Gunnar Iversen, "Introduction; Film production as a national project", in *Nordic National Cinemas*, Routledge, London, 1998, pp. 1-6,

(註10) Cf. 西村安弘「表象としてのジャングル／ロビンソナーダ、または南海漂流ものの系譜」(『東京工芸大学芸術学部紀要』、vol. 7、2001年、pp. 59-69。)

(註11) イギリスの帝国主義に批判的だった G・オーウェルには、L・トルストイが『リア王』に対して手厳しかったことを論じた評論がある。cf. G. Orwell, "Lear, Tolstoy and the Fool", in *Inside the Whale and Other Essays*, Penguin Books, 1962, pp. 101-119.

※本稿は、アンデルス・トフガード編集により、2003年3月にデンマークで出版される現代デンマーク映画に関する論考集のために執筆した日本語のオリジナル原稿に、一部加筆訂正を加えたものである。